

Dramaturgia de uma nau de loucos: uma possibilidade cênica

Maria Everalda Almeida Sampaio
Doutoranda em Artes Cênicas/USP
Área de Concentração: Pedagogia do Teatro
Orientador: Armando Sérgio da Silva
Co-orientadora: Helena Katz
Bolsista CAPES

Resumo: Este projeto de doutorado propõe a criação de um espetáculo de teatro-dança a partir da relação do movimento do *corpolouco*, corpo do doente mental que vive nas ruas de São Paulo, com os *anteparos* (SILVA, 2010), elementos cênicos que protegem o ator em cena. Parte-se do princípio de que o corpo e o ambiente estão em constante modificação e se autoatualizam permanentemente (KATZ; GREINER, 1998). Pretende-se refletir sobre a interferência do ambiente urbano de São Paulo no corpo desta pesquisadora e no *corpolouco*. Criar um diálogo entre a observação do espaço urbano do *corpolouco* e a atitude do fazer artístico, procurando detectar o processo mútuo de contaminação – corpo-ambiente-ambiente-corpo – que o promove.

Palavras-chave: corpo-cidade, *corpolouco*, *corpomídia*, processo de criação

Title: Dramaturgy of a ship of fools: a scenic possibility

Abstract: This doctoral project aims to create a theatre-dance piece which comes from the movement of the crazybody - a body of mentally ill people who live in the streets of São Paulo - with *anteparos* (SILVA, 2010), scenic elements that protect the actor on the scene. It is assumed that the body and the environment are in constant modification and constantly updating themselves (KATZ; GREINER, 1998), one intends to think over the interference from the São Paulo urban environment on the body of this researcher and on the *crazybody*. To create a dialogue between the observation of the *crazybody's* urban space and the attitude of artistic act, aiming to detect the mutual process of contamination – body-environment-environment-body - which provides it.

Keywords: body-city, *crazybody*, *mediabody*, process of creation

Título: Dramaturgia de una nave de locos: una posibilidad escénica.

Resumen: Este proyecto de doctorado propone la creación de un espectáculo de teatro-danza a partir de la relación del movimiento del *cuerpoloco*, cuerpo de los enfermos mentales que viven en las calles de São Paulo, con los *anteparos* (SILVA, 2010), elementos escénicos que protegen al actor en escena. Partimos del principio de que el cuerpo y el medio ambiente cambian constantemente, y se auto-actualizan permanentemente (KATZ; GREINER, 1998). El objetivo es reflexionar sobre la influencia del medio ambiente urbano de São Paulo, en el cuerpo de esta investigadora y en el *cuerpoloco*. Crear un diálogo entre la observación de las zonas urbanas del

cuerpoloco y la actitud del quehacer artístico, buscando detectar el proceso de contaminación mutua – cuerpo-ambiente-ambiente-cuerpo – que lo promueve.

Palabras-clave: cuerpo-ciudad, *cuerpoloco*, *cuerpomídia*, proceso de creación

Apresentação/Introdução

Tudo teve início quando percebi a presença de um corpo diferenciado morando nas ruas de São Paulo. Não era o do catador de recicláveis, nem o do morador de rua, nem o do viciado em drogas. Era o do doente mental, que foi nomeado por mim de *corpoulouco*.¹ Esta observação trazia-me angústia, vergonha e inquietação e, por isso, resolvi tomar uma atitude, levando essa percepção da realidade ao palco.

Em 2010, no Centro de Pesquisa em Experimentação Cênica do Ator/ Cepeca,² sob a orientação do Prof. Dr. Armando Sérgio da Silva, comecei o desafio. O Centro é um espaço democrático e irreverente, onde semanalmente os seus integrantes expõem, debatem e refletem sobre suas criações, teóricas e práticas, projetos de mestrado e doutorado. Até onde sabemos, é o único Centro de Pesquisa em Artes Cênicas do Brasil com essas características.

Para desenvolver esta pesquisa, venho utilizando os mesmos procedimentos metodológicos do Cepeca, onde teoria e prática caminham lado a lado da apresentação contínua dos resultados alcançados; exercita-se a experimentação, errando e reinventando a cena; ouve-se e aprende-se com o trabalho do outro. Esta pesquisa é um trabalho intrínseco ao Cepeca.

Quanto à criação das dramaturgias do ator e cênica, elas partem dos ensinamentos da *Oficina da essência* (SILVA, 2010). Todos os elementos com os quais me relaciono em cena são denominados de anteparo: “Falo aqui de anteparos na própria acepção do termo: [...] designação genérica das peças (tabiques, biombos, guarda-ventos, etc.) que servem para resguardar ou proteger alguém ou alguma coisa. 3. Resguardo, proteção, defesa” (SILVA, 2010, p. 57). O anteparo é um instrumento técnico facilitador e estimulador no ato de criação do ator, que vem sendo aprimorado principalmente dentro do Cepeca. O anteparo pode ser sonoro, literário, musical, tátil, imagético, textual, entre

outros. O ator deve utilizá-lo como uma proteção para não cair em trejeitos viciados e estereótipos, porque ele coloca o ator no momento presente da relação. Para tanto, é necessário alguns procedimentos, como por exemplo: escolha, improvisação, repetição, detalhamento, composição. Estes se cruzam e se reapresentam durante e no processo criativo.

Para simplificar, afirmo que o ator escolhe o anteparo, segue para o jogo, e da interação entre ambos surge a ação cênica, que desemboca na criação das dramaturgias. No espaço entre a ação e as dramaturgias cênicas estão todos os elementos do acaso e do imprevisível. Nesta interação, o ator busca, de forma permanente, a *potencialidade expressiva* na cena:

O gesto inconsciente tem a propriedade de ser, em primeiro lugar, original e autêntico, pois é marca registrada de toda a experiência de conhecimento e, portanto memória corporal do aluno/ator e, em segundo lugar, muito forte, pois são reações que, na maioria das vezes surpreendem seus próprios autores. [...] São a essas reações, essas pérolas orgânicas, que não devem ser perdidas, as quais eu chamo de "Potencialidades Expressivas" (Ibidem, p. 88).

Além dos recursos propostos pela *Oficina da essência*, referentes ao trabalho do ator, a pesquisa recebe a co-orientação da Prof.^a Dra. Helena Katz que, ao lado da Prof.^a Dra. Christine Greiner, elaborou a Teoria *Corpomídia*. Esta tem seus pilares na Semiologia, no Darwinismo e na Neurociência, e fundamenta a relação mútua entre o *corpolouco*, esta pesquisadora e o ambiente urbano.

Com base na Teoria *Corpomídia*, nada nem ninguém escapam às transformações permanentes que ocorrem nos corpos e ambientes – o que significa dizer que o *corpolouco* também está neste fluxo constante de trocas e transformações. O que está em jogo é o trânsito ininterrupto de informações que circulam entre corpo e ambiente. Um modifica o outro, um transforma o outro sempre. Cabe ressaltar que qualquer corpo ou objeto é *Corpomídia* de si mesmo, conta de si, ainda que não o queira fazê-lo:

Se as trocas não estancam, pois pertencem ao fluxo permanente, cada corpo está sempre sendo um corpo processual e em codependência com as

trocas que realiza com os outros corpos e com o ambiente. Por isso, pode-se pensar o corpo como sendo sempre um resultado provisório de acordos contínuos entre os mecanismos que promovem as trocas de informação (KATZ, 2006).

É dessa relação entre *corpolouco*, Oficina da Essência, Teoria *Corpomídia* e todas as demais práticas e teorias que sejam necessárias para dar conta da complexidade da criação cênica que estou construindo a *Nau do Asfalto*, resultado cênico da pesquisa.

Uma nau em processo

Não é do interesse deste projeto aprofundar os conhecimentos (científico, médico ou terapêutico) sobre a loucura, mas trabalhar primeiro em mim a dificuldade de considerá-la sem preconceito, apesar de sofrer com a realidade constatada nas ruas de São Paulo.

Em setembro de 2009, a Organização Mundial de Saúde/OMS noticiou que 450 milhões de pessoas no mundo são portadoras de transtornos mentais, ou seja, de cada 15 pessoas uma é portadora de alguma doença mental. As doenças mais importantes são a depressão, esquizofrenia e o abuso de álcool e drogas, que costuma desencadeá-las. A bipolaridade e o transtorno obsessivo-compulsivo, em suas fases agudas, também fazem parte desse quadro. A maioria delas não tem cura e precisa ser controlada por toda a vida. É uma questão extremamente complexa e de difícil resolução.

Acendendo luzes sobre a pesquisa, o movimento do *corpolouco* é o início de minha trajetória de criação. É dele que nasce uma das hipóteses deste projeto: o movimento do *corpolouco* pode ser a *cellula mater* de uma dramaturgia cênica? O movimento, ao qual me refiro, engloba também o corpo parado, estático, possível estado de catatonia, pois o corpo vivo é movimento permanente, é atualização ininterrupta. Depois da morte, o corpo ainda sofre mutações.

Percebo no movimento do *corpolouco* uma agilidade, precisão, ritmo e *design* muito interessantes, e é certa a sua singularidade. O movimento vem de um corpo com a mente em estado alterado que o produz naturalmente, mas meu corpo, embora consciente

de que jamais realizará o mesmo movimento, cria uma longa trajetória para conseguir realizá-lo com naturalidade, ainda que a intenção não seja a mimese. Eu observo, repito, busco a espontaneidade, permito a emoção e sensações. Tudo é um fluxo de informações contínuas. Crio a partitura cênica e, quando percebo, aquele movimento que iniciei já se transformou. Agora é preciso alcançar a *potencialidade expressiva* em cena. Posso dizer que ela tem por objetivo transformar-se em linguagem simbólica, que conversa com a subjetividade do público. É o fenômeno arte. A “potencialidade expressiva” traz consigo a “impressão digital” (SILVA, 2010, p. 78), a marca do ator, sua individualidade, um traço que só poderia ser executado por aquele corpo. Ao repetir o movimento do *corpolouco*, atualizo-o no meu e recrio-o com as minhas *digitais*, indo ao encontro das dramaturgias. O detalhamento do trabalho de intérprete está em processo.

Outro fator perseguido neste estudo é o entendimento do *corpolouco*, com base nos princípios da Teoria *Corpomídia*. A imitação do seu movimento, praticada logo no início do trabalho, e que se diluiu ao longo da construção cênica, não é a mesma de que fala Aristóteles. Não se trata da mimese aristotélica, porque não há a intenção de fazer o mesmo movimento, com o objetivo de aprendê-lo, nem o desejo de trabalhar com o realismo deste movimento, mas de procurar compreender o percurso de sua contaminação em meu corpo, a cada repetição.

Quando imito o movimento do *corpolouco*, imito-o com o foco na criação e não no aprendizado. Não existe tal objetivo. É diferente de imitar para aprender, como, por exemplo, quando imitei, ainda criança, os movimentos da escovação de dentes. Neste caso, sim, há o interesse e a necessidade do aprendizado. Não há razão para diminuir a importância da imitação, muito pelo contrário, apenas não está presente nos objetivos desta pesquisa.

Afinal, o que estou aprendendo sobre o ambiente ao observar o movimento do *corpolouco*? Um corpo largado, sobre o qual ocorrem poucos pronunciamentos públicos. O que esse corpo faz conosco? O que fazemos com ele? Que informações estão e estamos oferecendo? De que maneira nos transformamos mutuamente?

O *corpolouco* está expondo sua vida íntima, discursos, histórias e dores no ambiente público, sem a devida transformação de que fala Hannah Arendt, pois

[...] até mesmo as maiores forças da vida íntima – as paixões do coração, os pensamentos da mente, os deleites dos sentidos – vivem uma espécie de existência incerta e obscura, a não ser que, e até que, sejam transformadas [...] de modo a se tornarem adequadas à aparição pública (2007).

O *corpolouco* é *corpomídia* da sua situação particular, isto é, da sua coleção específica de informações, e também é *corpomídia* da situação à qual pertence, na qual se liga a tantos outros em condições aparentadas.

Brecht já nos dizia da existência de uma ligação da dor e da alegria, entre outros sentimentos, no *gesto social*, quando ele ultrapassa o limite da esfera animal e envolve outros seres humanos. Brecht pleiteia a necessidade de haver um significado social no gesto, mas se refere ao gesto social consciente em termos sociopolíticos – o que não se aplica ao doente mental, a meu ver.

Ao imitar o movimento do *corpolouco*, estou produzindo cultura, se esta for compreendida como “um sistema aberto apto a contaminar o corpo e a ser por ele contaminado, e não, a influenciá-lo ou ser a causa de mudanças visualmente perceptíveis nele” (KATZ; GREINER, 1998). Creio que sim, porque antes de começar a praticar a reprodução do movimento desse corpo a partir da observação, um trânsito ininterrupto de atualizações de informações já estava ocorrendo em “eu-corpo” e também no ambiente. Será possível olhar a reprodução do movimento do *corpolouco*, executado milhares de vezes, como uma resistência e luta pela sobrevivência, por estar à margem da sociedade? A repetição e a exposição nessa vitrine a céu aberto não podem ser assim entendidas?

Com base na Teoria *Corpomídia*, nada nem ninguém escapam às transformações permanentes que ocorrem nos corpos e ambientes. Um modifica o outro, um transforma o outro sempre.

Se as trocas não estancam, pois pertencem ao fluxo permanente, cada corpo está sempre sendo um corpo processual e em codependência com as trocas que realiza com os outros corpos e com o ambiente. Por isso, pode-se pensar o corpo como sendo sempre um resultado provisório de acordos

contínuos entre os mecanismos que promovem as trocas de informação (Ibidem).

Procedimentos da construção náutica

Durante 2010 e meados de 2011, construí a estrutura cênica. Desde então, procurei detalhar o trabalho de intérprete na cena. Muitos conflitos, dúvidas, resistências, entre outros, têm sido companheiros de ofício.

Comecei pelo movimento, com a intenção e a predominância da dança em cena, mas, afinal, estou em um território em que o teatro é dominante e, aos poucos, a dança foi dando lugar ao texto e a uma caracterização de um corpo que se aproximava do performático. Não identifico os dois corpos apresentados como sendo personagens, segundo os estudos de Konstantin Stanislávski, porque desde o início havia o receio de interpretar o "louco", e sempre pensei em um resultado cênico de imagens, e elas foram surgindo na minha mente, principalmente quando eu estava nas atividades cotidianas, fora da cena. Ao chegar nessa, eu experimentava seus graus de dificuldade. Algumas não deram certo porque havia a necessidade de tecnologia ou maquinário que iria de encontro à estética concebida na *Nau do asfalto*.

O estímulo utilizado para que estas imagens viessem à tona foram as saudades das brincadeiras na rua. Eu ocupava a rua brincando de pega-pega, esconde-esconde, amarelinha, jogos de bola de gude, bexigas, queimada, entre tantos, diferente da maneira que hoje o doente mental a ocupa. Talvez, inconscientemente, eu quis balancear o peso da temática, pondo em cena imagens poéticas provocadas por esses elementos cênicos ou *anteparos*.

Acredito estar mais próximo da *performance* – ser, fazer, mostrar fazendo e explicar a exposição do fazer – (MOSTAÇO, et al, 2009), a qual se encaixa nas demais práticas e teorias que forem necessárias para dar conta da complexidade da criação cênica, conforme foi citado anteriormente. Pinço de qualquer estudo ou técnica um colaborador da criação das dramaturgias.

Também dialogo com a linguagem do documentário, por se tratar de textos falados por doentes mentais nas ruas, porque alguns dados jornalísticos são colocados em cartazes, placas e letreiros, mas tudo sem nenhum recurso eletrônico, apenas uma música é tocada em um aparelho de CD. Não existe uma história de ficção. Os textos são ditos, movimentos são provocados, os *anteparos* são manuseados e surgem as dramaturgias. Não conto uma história linear, eu mostro uma situação de forma poética. Penso que atravesso várias linguagens. Foi uma decisão tomada durante o processo de criação, pois pretendo mostrá-la onde for possível, mesmo sem os recursos tecnológicos.

A primeira experiência nesse sentido ocorrerá no dia 2 de dezembro, na Faculdade de Psicologia da USP,³ onde apresentarei a *Nau do asfalto* em uma sala de aula. Todas as apresentações serão acompanhadas de debate com o público.

Existe também um diálogo com Brecht, tanto na forma narrativa quanto na postura política do seu teatro. Também percebo traços do pós-dramático, “um teatro de estados e de composições cênicas dinâmicas” (LEHMANN, 2007, p. 114).

Tanto os doentes mentais que estão em cena quanto os seus textos são, para mim, excepcionais, muito maiores do que eu em todos os sentidos, contudo são excluídos da sociedade por uma série de razões, sobre as quais preciso refletir.

Referências

ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Trad. Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Max Limonad, 1987.

BARBA, Eugênio. *A canoa de papel*. São Paulo: Hucitec, 1994.

_____. *Além das ilhas flutuantes*. Campinas: Editora da Unicamp, 1991.

_____; SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral*. São Paulo: Hucitec: Unicamp, 1995.

CONDILLAC, Étienne. *O tratado das sensações*. Campinas: Unicamp, 1993.

COPELAND, Roger; COHEN, Marshall. *What is dance?* Oxford, New York, Toronto, Melbourne: Oxford University Press, 1983.

CRESPO, Jorge. *A história do corpo*. Lisboa: Difel, 1990.

DELEUZE, Gilles; GUATARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 2005. Vol. 1, 2, 3, 4 e 5.

FERRACINI, Renato. *Corpos em fuga, corpos em arte: uma odisseia do corpo pesquisador*. São Paulo: Hucitec: Fapesp, 2006.

FERRAZ, Flávio Carvalho. *Andarilhos da imaginação: um estudo sobre os loucos de rua*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2000.

FOUCAULT, Michel. *Doença mental e psicologia*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984.

_____. *História da loucura*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

FRAYZE-PEREIRA, João Augusto. *O que é loucura*. São Paulo: Abril Cultural: Brasiliense, 1985.

GIL, José. *Os monstros*. Trad. José Luís Luna. Lisboa: Quetzal, 1994.

GOODMAN, Nelson. *Languages of art*. Indianapolis, New York: Bobbs-Merrill, 1968.

GREINER, Christine. *O corpo: pistas para estudos indisciplinados*. São Paulo: Annablume, 2005.

GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

_____. *Teatro Laboratório*. Barcelona: Tusquets, 1980.

INGARDEN, Bogatyrev, et al. *O signo teatral: a semiologia aplicada à arte dramática*. Porto Alegre, Globo, 1977.

KATZ, Helena. *Todo corpo é Corpomídia*. Campinas: ComCiência (Unicamp), 2006.

_____. *Um, dois, três: a dança é o pensamento do corpo*. Belo Horizonte: FID, 2005.

_____; GREINER, Christine. A natureza cultural do corpo, *Lições de Dança* (Organizadores Silvia Soter e Roberto Pereira), Rio de Janeiro, Universidade, n. 3, 1998.

LAKOFF, George; Mark Johnson. *Metáforas de la vida cotidiana*. Chicago: The University of Chicago Press, 1995.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Trad. Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LIVET, Anne. *Contemporary dance*. New York: Abbeville Press, 1978.

MOSTAÇO, Edécio, et al. *Sobre performatividade*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2009.

SAMPAIO, Maria Everalda Almeida. Dramaturgia de uma nau de loucos: uma possibilidade cênica. In. SILVA, Armando Sérgio da (Org.). *CEPECA: uma oficina de PesquisAtores*. São Paulo: Associação Amigos da Praça, 2010, p.

SILVA, Armando Sérgio da. *Oficina da essência*. Tese de Livre Docência. Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

_____. Interpretação: uma oficina da essência. In: _____ (Org.). *CEPECA: uma oficina de PesquisAtores*. São Paulo: Associação Amigos da Praça, 2010, p. 28-131.

SPOLIN, Viola. *Improvisação para o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

STANISLAVSKI, Constantin. *A construção da personagem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986.

_____. *A preparação do ator*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986.

_____. *A criação de um papel*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.

NORONHA, Patrícia de Azevedo. *Seis espaços: possível referência para o estudo e a construção do corpo cênico*. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

SASPORTES, José. *Pensar a dança: a reflexão estética de Mallarmé a Cocteau*. Lisboa: Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 1983.

PEIRCE, Charles Sanders. *Escritos coligidos*. Sel. e trad. Armando Mora D' Oliveira e Sergio Pomerangblum. São Paulo: Abril Cultural, 1974. (Coleção Os Pensadores).

_____. *Writings of Charles Sanders Peirce. A chronological edition.* Bloomington: Indiana University Press, 1982. Vol. 1 e 4.

PONTY, Merleau. *Ciências do homem e fenomenologia.* São Paulo: Saraiva, 1973.

SANTAELLA, Lucia. *A percepção: uma teoria semiótica.* São Paulo: Experimento, 1993.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *A gramática do tempo para uma nova cultura política.* São Paulo: Cortez, 2006.

1 *Corpolouco* é o corpo do indivíduo considerado insano. Optei por esta grafia para iniciar um diálogo com o *Corpomídia* (Cf. SAMPAIO, 2010, p. 358).

2 CEPECA: tudo teve início em 2006, quando o professor Armando Sérgio ministrou a disciplina *Exercícios específicos para o ator I e II*, no primeiro e segundo semestres daquele ano, respectivamente. Em 2007, os alunos montaram o espetáculo *Um ônibus chamado S... P...*, (*Sem pudor*) e, em seguida, surge o CEPECA, sempre sob a orientação do professor Armando (Ibidem).

3 Este convite surgiu de uma apresentação realizada no Cepeca, na qual, pela primeira vez, duas usuárias do Centro de Apoio Psicossocial/ CAPS/ Butantã assistiram ao trabalho, e uma delas deu um depoimento que pode ser acessado pelo link: <http://www.eca.usp.br/cepeca/index.php?q=node/109>.